Kunst en psychose

De cultuurhistorici zijn het er reeds lang over eens, dat er voor de stijgende en dalende curve van de ontwikkeling der cultuur geen betere graadmeter bestaat dan de kunst. De veranderingen in het esthetisch voelen en het artistieke scheppen vormen de gevoeligste kompasnaald, omdat de kunst de meest onmiddellijke, intuïtieve en, om zo te zeggen, meest naïeve uitdrukking is van wat men de geest van een tijdperk noemt.

Het duidelijkst is deze uitdrukking echter aan het begin van een cultuurperiode. Dan werkt de kunst, ook in tijdsvolgorde, als een eerste teken, zoals de eerste bloei van een nieuw gewas. Lecomte du Nouy heeft er naar aanleiding van de grotschilderingen in het *Magdalénien* terecht de aandacht op gevestigd, dat het actief zijn van de esthetische zin er überhaupt "het eerste bewijs voor is, dat de ontwikkeling der mensheid een van de dierlijke toestand wegvoerende nieuwe richting heeft ingeslagen. Deze niet-noodzakelijke gedragingen, ik meen daarmee die, welke niet absoluut noodzakelijk zijn voor de instandhouding of verdediging van het leven, bevatten de kiem van alle ideeën, alle abstracte begrippen, alle filosofie en alle wetenschap. Zij zijn de oerbron van de rede, de symboliek, het schrift, kortom, van alle middelen die een verdere ontwikkeling mogelijk hebben gemaakt." (1)

Benedetto Croce heeft dezelfde gedachte beeldend tot uitdrukking gebracht in de stelling: "De kunst is de wortel van ons gehele theoretische leven - de wortel, niet de bloesem of de vrucht."

De dieptepsychologie, in het bijzonder haar toepassingen op het collectieve onderbewustzijn heeft ons enkele verdere aanwijzingen gegeven over de aard van de gebeurtenissen die ten grondslag liggen aan de afleiding van alle denk- en geloofsinhouden uit bepaalde oersymbolen, en die in eerste instantie alleen door het esthetische gevoel kunnen worden begrepen en uitgedrukt. Het rijk van het Imago is aan her rijk van de Ratio voorafgegaan. In perioden van verval van de cultuur treedt het verband tussen de ontwikkeling van de cultuur en die van de kunst minder duidelijk aan de dag. Omdat het hier gaat om processen van desintegratie en bederf, ligt het in de natuur der dingen dat zij een onsamenhangend en verward beeld opleveren.

Er zijn ongeveer anderhalve eeuw verlopen sedert de desintegratie van de laatste richtinggevende stijl, het neoclassicisme, waarvan de naam overigens verraadt dat hij eigenlijk nog slechts een reflectie uit de tweede hand was van een bijna gedoofd licht. Deze periode vertoont ettelijke verschijnselen waarvoor in de geschiedenis geen precedent bestaat. Men heeft het bijv. nooit tevoren beleefd dat een in verval verkerende cultuur een zo lange periode van totale stijlloosheid doormaakte als het Avondland sinds het einde van de barok- en rococotijd, en in nog gepprononceerder mate sinds de overwinning van de romantiek op het classicisme. Evenzeer zonder voorbeeld is het verschijnsel dat men gedurende een zodanig vacuüm voortdurend in historicisme of exotisme verviel, doordat men opzettelijk nieuwe inspiratie in oudere of uitheemse stijlen zocht. Tenslotte is het een uniek verschijnsel dat de totale kunstproduktie in deze tijd wordt beheerst door het bewustzijn, dat men iets anders tot uitdrukking moest brengen dan de wereld van het bestaande, waarmede reeds de culturele uitgangssituatie als onbevredigend en kritiek werd erkend en het bewuste zoeken naar het nieuwe, nog niet bestaande werd gemotiveerd. Het is dienovereenkomstig moeilijk in de door een en ander bepaalde chaos een richtinggevende lijn te ontdekken, en de zaak wordt er niet eenvoudiger op doordat men op het terrein van de kunst onvermijdelijk stoot op subjectieve waarde-oordelen, die aan objectieve, algemeen geldende inzichten de weg versperren. Niettemin schijnt het niet onmogelijk, volgens wetenschappelijke methoden een centrale lijn te ontdekken, die past op de algemene ontwikkelingslijn van de kunst sedert het begin van de vorige eeuw. Men behoeft daartoe slechts uit te gaan van de vraag of bij de historische beschouwing van de vier of vijf meest representatieve kunsten: architectuur, schilderkunst, beeldhouwkunst, muziek, literatuur, kenmerken - welke dan ook - in reeksen optreden die parallelle ontwikkelingslijnen vormen. Zo ja, dan dient onderzocht te worden of op andere institutionele gebieden der cultuur, soortgelijke parallel lopende lijnen zijn te ontdekken.

Men kan ook op tegengestelde wijze te werk gaan en beginnen met te onderzoeken of de kenmerken

van de ontwikkeling, zoals die op institutioneel gebied zijn vastgesteld, een sleutel kunnen opleveren voor het begrip van parallelle ontwikkelingen in de kunstgeschiedenis. De ene methode is even goed als de andere, en indien zij beide tot hetzelfde resultaat zouden leiden, zou daarmee een dubbele proef op de som zijn geleverd.

Laten we dus uitgaan van datgene, wat de beschouwing van de fundamentele economische, sociale en sociaal-psychologische verschijnselen reeds aan het licht heeft gebracht. Daaruit kwam als algemeen resultaat naar voren: de verdringing van de op hiërarchie en plichten berustende oude ordening van de voortbrenging door een nieuwe, die voortkomt uit onbeperkte concurrentie en ontbreideling van het individuele winststreven; voorts de overgang van een op overgeërfde autoriteit berustende sociale rangorde naar een toestand, waarin weliswaar nog klasseverschillen, doch geen rangonderscheiden meer bestaan, en tenslotte de vernietiging van de vroeger maatgevende hiërarchie van waarden door de ontketening van het eigenbelang. Een en ander loopt uit op de volgende algemene noemer: de desintegratie van de banden die binnen de oude ordening de afzonderlijke bestanddelen tot een zinvol geheel samenhielden - iets wat men misschien nog beknopter zou kunnen aanduiden als de atomisering der samenleving. Psychologisch heeft dit geleid tot een splitsing tussen het bewuste en het onbewuste zieleleven, waarbij het zuiver instinct- en affectmatige zich steeds meer aan de besturing door de bewuste voorstellingswereld heeft onttrokken. In de kunst correspondeerde hiermede een uiteenvallen der oude stijlvormen, ja van de stijl überhaupt, ten gunste van een ontwikkeling die meer en meer aan de subjectieve elementen van de individuele kunstenaarsziel de voorkeur gaf boven de objectieve sociale elementen.

Als duidelijkst zichtbaar kenmerk van het nieuwe tijdperk verscheen derhalve een motief ten tonele, dat bij het artistieke scheppen in de voor-moderne tijd geen noemenswaardige rol had gespeeld: het streven naar originaliteit.

De wisselingen in de kunst zijn grotendeels te verklaren uit de veranderingen in haar economische status en haar sociale functie. In de middeleeuwen was de kunstenaar in sociaal opzicht (voor zover hij geen geestelijke was) een handwerker die in dienst van een gemeenschap werkte aan een werkstuk ten behoeve van die gemeenschap. Zijn individualiteit speelde daarbij een zo geringe rol dat ook de grootste meesters van de bouw- en beeldhouwkunst van die tijd ons tot hun identificering nauwelijks meer hebben nagelaten dan hun initialen. Doch ook in de zgn. Nieuwe Tijd, toen de kunstenaars reeds veelvuldig voor persoonlijke opdrachtgevers werkten en zich in de opvatting van hun beroep steeds nadrukkelijker individualiseerden, kende men nog niet de drang naar individualiteit. Zij was ook vreemd aan de scheppers van geestelijke waarden die zich geheel van de binding aan de kerk hadden bevrijd en wier persoonlijkheid hun tijd sterk beheerste. Shakespeare nam woordelijk en onverholen hele stukken van historische drama's uit kronieken over. Zelfs Goethe was ervan overtuigd, dat wij “au fond allen collectieve wezens zijn”, die “weinig hebben en zijn” dat wij “in zuivere zin ons eigendom kunnen noemen” en besloot hieruit: de hoofdzaak is “dat men een ziel heeft die het ware bemint en het opneemt, waar zij het vindt.” Hij gaf onomwonden toe dat hij “de hoofdscène en de eigenlijke dramatische weergave” van zijn “Clavigo” van Beaumarchais had overgenomen en noemde de bezorgdheid om de originaliteit van de dichter “zeer belachelijk” en “bekrompen”. (2)

Johann Sebastian Bach verspeelde zijn eer noch in eigen oog, noch in dat van zijn omgeving, door zich evenals de eenvoudigste zijner collega's aan de regels van zijn beroep, zoals hij ze aantrof, te onderwerpen; daarbij gebruikte hij, en gaf dit ook rustig toe, herhaaldelijk niet slechts muzikale motieven en gedeelten die hij reeds in andere werken had gebruikt, doch ook werk van andere componisten. Men doet zulke zaken niet af met te zeggen dat het grootste muzikale genie aller tijden zich zoiets kon permitteren; deze werkwijze werd door zijn tijdgenoten volkomen in orde bevonden omdat zij algemeen verbreid was. Men was er destijds nog niet aan gewend het genie, dat in de eerste plaats creatief vermogen betekent, te verwarren met originaliteit, die zich uit in het streven om tot elke prijs “apart” en “de eerste” te schijnen.

Dit streven kon als typerend motief eerst opkomen in een tijdperk, waarin iedere kunstenaar met

zijn beroepsgenoten op de algemene markt moest concurreren om de gunstigste afzetmogelijkheden. Het was daarom eerst in de 19e eeuw dat men begon de prikkel van het ongewone of het nog nimmer vertoonde als esthetische waarde te beschouwen. De beslissende stap in deze richting maakte de romantische school, die op alle gebieden van de kunst in de jaren 30 van de 19e eeuw haar eerste overwinningen behaalde. Dit was de esthetische tegenhanger van de gelijktijdige overwinning van het democratische burgerdom op de laatste resten van de oude aristocratische ordening. Voortaan stand de verdere ontwikkeling in het teken van een op voortdurende vernieuwing bedacht individualisme, die de door een stijl gewaarborgde continuïteit en stabiliteit der traditie principieel ontkende.

In de wedijver om het modernste kunstwerk vormden zich bij het koopkrachtige publiek waardemaatstaven op grond waarvan men niet meer vroeg of een kunstwerk “mooi”, doch nog slechts of het “interessant” was. Het deed er weinig toe of het voor het normale mensenverstand raadselachtig of zelfs geheel onbegrijpelijk was; wie het niettemin wist te waarderen scheen daarom des te meer superieur tegenover zijn kleinburgerlijke medemensen.

De kunstenaars hunnerzijds leerden spoedig zich dit snobisme ten nutte te maken; zelfs de besten onder hen (want begaafde kunstenaars zijn er natuurlijk altijd geweest) hadden er geen bezwaar tegen om volgens de formule “épater le bourgeois” de kleine burgers erin te laten lopen door ze opzettelijk te verbluffen. Wie zich niet liet verbluffen, liep zelfs gevaar voor dom of onontwikkeld te worden gehouden. Dat was natuurlijk wel zowat het allerergste voor een bourgeois, d.w.z. voor iemand wiens sociale prestige eerst dan op een kwalitatieve basis pretenties kan hebben, als behalve bezit ook ontwikkeling aangetoond kan worden.

De produktie voor de markt leidde daarom tegelijk tot een breuk. tussen kunst en stijl en tevens tot een breuk tussen kunst en gemeenschap. De ontwikkeling van de kunst was voortaan niet meer afhankelijk van de veranderingen in de stijl, doch nog slechts van de wisselingen van de mode. Vandaar ook het sedert de voorafgaande eeuw zo opvallend versnelde tempo van deze ontwikkeling. Wanneer de kunsthistorici voor de vroegere tijdperken een hoofdstuk dat een bepaalde stijl behandelde, een paar eeuwen konden laten bestrijken, moesten zij daarentegen aan de 19e en 20e eeuw tenminste een dozijn hoofdstukken besteden, elk aangeduid met het een of andere -isme; want voor iedere nieuwe school gold de voorafgegane als even verouderd en grotesk als voor de dochter de kleren, die haar moeder als jong meisje had gedragen. Alleen wisselden de “ schalen” met tussenruimten van enige jaren af, in plaats van ieder seizoen.

Een ander verschil bestond hierin, dat de esthetische modes niet, zoals de kledingmode, op de massa's afstraalden, doch slechts op die sociale lagen die bijv. concerten of kunsttentoonstellingen bezoeken of dichtbundels lezen – en zelfs niet eens zonder ook bij deze minderheid op enige weerstand te stuiten. Zoals bekend schakelt het overgrote deel der radioluisteraars het toestel uit als moderne muziek wordt uitgezonden; doch ook in de concertzalen zijn er veel lege plaatsen als het klassieke deel van het concert afgelopen is. De organisatoren, die zich niettemin om enigerlei reden aan de uitvoering van eigentijdse muziek gelegen laten liggen, zijn er daarom in de laatste tijd steeds meer toe overgegaan deze stukken halverwege het programma te plaatsen, waardoor de evenwichtige opbouw van het concert weliswaar enigermate in de verdrukking komt, doch de bewegingsvrijheid van het publiek effectief wordt geremd. Ondanks deze dwangopvoeding blijft het ongetwijfeld deskundige getuigenis van Wilhelm Furtwängler van kracht, die nog in 1950 constateerde dat “hoewel de atonale muziek een bepaalde toon in het levensgevoel van de moderne mens aanslaat”, het “overwegende deel van het grote publiek een onoverwinnelijke [en] hardnekkige afkeer tegen deze soort muziek koestert.” (3)

Dit geldt echter niet slechts voor de atonale muziek, doch meer of minder geprononceerd ook voor de moderne muziek in het algemeen. De composities die met betrekking tot de tonaliteit minder extreem zijn, schijnen in plaats daarvan voor de meeste toehoorders nu juist “flauw” of “nietszeggend” te zijn. Blijkbaar gelukt het zelfs de meest talentvolle componisten van onze tijd niet het publiek ervan te overtuigen dat zij het iets te zeggen hebben, dat de moeite van het

aanhoren waard is; want op de duur kan zelfs de meest gekunstelde vorm niet verbergen dat het eigenlijke euvel ligt in de armoede van de inhoud, welke harerzijds weer wordt bepaald door het verdwijnen van haar sociale functie. De enige moderne muzieksoort die bij de massa's weerklank heeft gevonden is de op jazz en de daarmee verwante vormen berustende dansmuziek. Daarmede wordt echter een dieptepunt aangegeven dat eerst duidelijk toont, dat de neergang van de muziek berust op de neergang van haar functie. Wat hier wordt nagestreefd, heeft niets meer van doen met wat de religieuze en profane muziek uit vroeger eeuwen, ja, wat zelfs nog een geniale wegbereider der decadentie als Richard Wagner voor ogen stond; het heeft niet meer esthetische betekenis dan de een of andere drug die dient tot het opzwepen van erotische hartstochten, en niet meer cultische zin dan de een of andere orgie van voodoo-bedrijvende Haïtinegers.

In de beeldende kunsten zijn, hoewel dikwijls in minder extreme vorm, dezelfde basisverschijnselen merkbaar. Bij gebrek aan een bevredigend antwoord op de vraag: waartoe? bespeurt men steeds meer onbehagen bij de beantwoording van de vraag: wat? Bij het publiek is dit onbehagen niet minder sterk dan bij de kunstenaar, en er zou van de markt voor moderne kunst droevig weinig overblijven als hun esoterische ondoorgrondelijkheid niet in de kaart speelde van een zekere pretentie om tot de elite te worden gerekend.

De bouwkunst vormt, met betrekking tot enkele van deze verschijnselen, een speciaal geval. De architect werkt niet voor de markt, doch voor bepaalde opdrachtgevers; hij produceert geen luxe-artikelen, doch praktisch onontbeerlijke zaken; en hij moet daarbij in bijzonder hoge mate rekening houden met de aard en de kosten van het materiaal. Het gevolg is dat de architecten - en in het bijzonder de stedebouwkundigen onder hen, die voor overheidslichamen werken - een ietwat grotere zelfstandigheid genieten tegenover de massasmaak. Zo is het te verklaren, dat de architectuur zich ook later tenminste evenzeer aan de ontwikkelingslijn van de techniek aanpast als aan die van de esthetica.

Deze tussenpositie heeft de functionalistische reactie tegen de massasmaak voor “deftige” ornamentiek en soortgelijke uitwassen van het historiserende eclecticisme mogelijk gemaakt. Op zichzelf bepaald een verblijdend verschijnsel in het algemene beeld van de ontaarding van de kunst, doch helaas geen voldoende basis om te geloven dat wij reeds aan het begin van een nieuwe stijlperiode staan. Tot de daarvoor reeds in ander verband aangeduide redenen, behoort hier tevens de in beginsel beslissende overweging dat rebellie tegen de lelijkheid van een stijlloze periode nog niet voldoende is om de esthetische canon van een nieuwe stijl te scheppen. Voorhands is hiermede niet meer bereikt dan een volstrekt vacuüm.

De essentiële - en zeker hoog te waarderen - verdienste van de nieuwe zakelijkheid en van de functionele “zuivere” vorm bestaat in een negatieve prestatie: de overwinning op een leugen. De voornaamste deugd van het functionalisme ligt derhalve in de waarachtigheid waarmede het datgene tot uitdrukking brengt, wat aan ons gehele tijdperk inhoud en richting geeft. Dat is niet een nieuw geloof zonder hetwelk geen nieuwe cultuur kan bestaan, doch de heerschappij der techniek.

Het is uit praktische overwegingen zeer verheugend dat daarbij meer comfort, meer hygiëne, meer reinheid, meer licht, betere lucht en minder vervelend huishoudelijk werk ontstaat. Niet minder verheugend is het dat men dit alles kan genieten (vooropgesteld dat men over de nodige middelen beschikt), zonder dit te moeten bekopen met de dagelijkse aanblik van een museum van kleinburgerlijke afgrijselijkheden. Een nieuwe zingeving van het leven is echter iets anders dan een aangenamere en gezondere wijze van leven. Ook het eerlijkste en zuiverste functionalisme kan, juist doordat het door zijn technische functie gebonden is, geen andere werkelijkheden en waarden tot uitdrukking brengen dan die, welke in de ons omringende maatschappelijke wereld maatgevend zijn. De ideale functionele woningbouw van onze tijd zou, evenals in de tijd van de holbewoners, onderaards moeten zijn, alleen met een smetteloos witte geglazuurde tegelbekleding in plaats van wandschilderingen, en met airconditioning - zoals in de titel van de satire van Henry Miller, die het totaal veramerikaniseerde leven beschrijft als een *air-conditioned nightmare*. Inderdaad, een schrikbeeld dat men slechts behoeft op te roepen, om tot het inzicht te komen dat er sedert het begin

van de stijlloze periode tussen de ontwikkelingsgang der architectuur en die der andere kunsten slechts verschillen naar aard en gradatie, doch geen wezenlijke verschillen bestaan. Want tenslotte bestaat geen die naam waardige dichter, componist, schilder of beeldhouwer, die zich geheel zou kunnen losmaken van de wensdroom van een wedergeboorte van de stijl; alleen, de droom kan niet worden verwezenlijkt omdat de voorwaarde, een nieuwe zingeving van leven en wereld vanuit een nieuwe gemeenschap, eenvoudig niet aanwezig is.

Met uitzondering van enige rebellen, die zich met gedeeltelijke successen op een noodgedwongen beperkt terrein tevreden moeten stellen, zijn de kunstenaars van thans ertoe veroordeeld, werkstukken te produceren die voor de gemeenschap als geheel zonder doel en derhalve ook zonder zin zijn. Het zoeken naar originaliteit betekent eenvoudig dat de kunstenaar geen andere uitweg meer heeft, dan zichzelf op de voorgrond te stellen. De kunst is daarmede in dubbele zin objectloos; zij heeft tegelijk met haar maatschappelijke zending ook de eerbied voor de dingen van de buitenwereld ingeboet.

De kunstenaar heeft - in zoverre hij al meer is dan een fabrikant van snuisterijen en waardeloos pronkgoed voor de bezitters - geen andere taak meer dan “zichzelf uit te drukken”. Slechts het subject heeft nog gelding.

Goethe gaf het sleutelwoord tot de cultuurhistorische interpretatie van dit verschijnsel, toen hij op 28 januari 1826 tot Eckerman zei: “Alle op de terugweg zijnde en in desintegratie verkerende tijdperken zijn subjectief, daarentegen hebben alle in opgang zijnde tijden een objectieve instelling. Onze gehele huidige tijd is een achteruitgaande, want zij is subjectief. Dat ziet gij niet alleen aan de poëzie, doch ook aan de schilderkunst en aan vele andere zaken.”

Tot die “vele andere zaken” behoorden, en behoren sedertdien nog, de muziek en de beeldhouwkunst. De verrassend verhelderende parallelliteit openbaart zich ook hier in de voorgaande ontplooiing van de subjectieve tendens, tot op de huidige dag. Zij is een deel van hetzelfde desintegratieproces, dat het complementaire verschijnsel vormt op de sociale en psychologische symptomen van ontbinding. Spengler heeft bijv. treffend aangetoond dat de tonaliteit in de muziek correspondeert met het perspectief in de beeldende kunsten; wat tezamen en vanuit hetzelfde nieuwe levensgevoel is ontstaan, gaat gelijktijdig te gronde; de atonale muziek voegt zich bij de surrealistische schilder- en beeldhouwkunst - en, dit terloops, ook bij de literatuur zonder zinsbouw en interpunctie.

In de schilderkunst volgt op de ontkenning van het voorwerp ten gunste van de ruimte die van de ruimte ten gunste van het licht, en zo tap voor stap verder tot aan het punt waar de kunstenaar zich nog slechts interesseert voor datgene wat zich in zijn binnenste afspeelt. Ook daarbij bestaan er nuances, welker verloop men in de ontwikkeling van het impressionisme via symbolisme en expressionisme tot het surrealisme even nauwkeurig kan volgen als de arts her voortschrijden van een neurose of psychose: aanvankelijk schildert men nog de indrukken van het wakende bewustzijn, tenslotte tellen nog slechts de visioenen van het onderbewuste Ik – of juister het “Het”, dat de onderste laag van het Ik vormt.

De logica van het proces is onverbiddelijk; het individu wordt door de desintegratie van stijl en traditie geïsoleerd, door de overwinning van tijd en ruimte gedesoriënteerd, door de vernietiging van het objectieve wereldbeeld wordt hem het perspectief ontnomen. De individuele mens is onmachtig, de overwonnen waarden en vormen door andere te vervangen; hij moet derhalve, als hij wil weergeven wat in hem plaats vindt, zich ertoe beperken het ontledingswerk voort te zetten, tot hij zichzelf in zijn samenstellende delen oplost. Tenslotte blijft nog slechts een enkel residu over dat voor zelfexpressie in aanmerking komt. Het is de ouderbewuste laag in het zieleleven, gevormd door de infantiele toestand, de dromen en de schizofrenie.

Geen wonder derhalve, dat de hedendaagse schilderkunst een zo opvallende gelijkenis vertoont met de teken- en schilderprodukten van kinderen, van mensen die in droomtoestand schilderen en van geesteszieken.

In een analyse van het schilderwerk van Picasso en van het boek *Ulysses* van James Joyce heeft G.C. Jung overtuigend aangetoond, dat in beide werken een “intestinale” (= met de ingewanden samenhangende) denkwijze wordt bedreven, die nog slechts gevoelsindrukken en automatismen weergeeft, zonder aandacht voor verschillen tussen mooi en lelijk, werkelijkheid en verbeelding, oorzaak en gevolg, zin en onzin; de kunstenaar zelf behoeft daarom nog niet aan schizofrenie te lijden, want hij volgt slechts de richting van een schizofrene stroming in het collectieve onderbewustzijn, waarvan de diagnose slechts via sociaal-psychologisch onderzoek kan geschieden. (4)

Met andere woorden: de waanzin van het kunstwerk weerspiegelt slechts de waanzin van het tijdperk in zijn geheel. Er ligt een tragische ironie in het feit dat, terwijl thans geestelijk normale kunstenaars waanzinnige werken creëren, de eerste cultuurfilosoof die het karakter van deze waanzin onderkend heeft, Nietzsche, tenslotte zelf geestesziek werd. Hij gaf niettemin blijk van een angstwekkende scherpzinnigheid toen hij de “vernietiging der waarden” aanduidde als het kwaad aan de wortel. Niet minder angstwekkend doet thans, op de drempel van het tijdperk van de atoombom, zijn zestig jaar geleden uitgesproken conclusie aan dat de “anarchie van het atoom” het symptoom van de decadentie zou zijn. Het is in elk geval een zeer toepasselijk beeld om de splijting van de ziel in haar elementen door de hedendaagse kunst atomisering te noemen. De uitdrukking past m het algemeen op alle extreme uitingen van desintegratie en ontaarding in de menselijke samenleving onzer dagen.

Ook nog uit een ander gezichtspunt manifesteert zich dit bewuste afstropen van alle geestelijke kenmerken die het “symbolische denken” van de primitieve of infantiele mens te boven gaan, als het logische einde van een ontwikkelingscurve, waarvan het begin bijna tweehonderd jaar terug reikt. De door Goethe beschreven wending van het objectieve naar het subjectieve duidt tenslotte slechts een algemene tendens aan, een trendlijn waaromheen zich allerlei secundaire curven als ranken slingeren. De daardoor gevormde golven corresponderen enerzijds met de voortschrijdende fasen van het totale ontbindingsproces, anderzijds met de min of meer onberekenbare grillen van de wisselende mode. Aan alle gemeenschappelijk is intussen de hoofdtendens tot een vlucht van het “hier” in het “elders “ en van het “nu” in een andere tijd.

Deze vlucht kan de meest verschillende richtingen inslaan en elke daarvan heeft eenmaal een periode gekend waarin zij *en vogue* was. Er zij slechts aan herinnerd dat de eerste literaire uiting van het onbehagen in de civilisatie, nl. de cultuurfilosofie van Jean-Jacques Rousseau, verbonden was met het dwepen met exotische en -primitieve cultuurtoestanden, dat op deze gehele periode zijn stempel zette en tientallen jaren op allerlei gebied de mode bepaalde.

Het is intussen een grote stap van de romantische idealisering van de Huronen van Rousseau, met hun reine zeden of van de naïeve Perzen van Montesquieu, naar de imitatie van een negermuziek die in plaats van op het brein op her ruggemerg inwerkt; de tijdgenoten van Rousseau dansten in elk geval nog menuetten en zouden voor jazzmuziek zijn weggelopen.

Doch het traject werd afgelegd in etappen die samenvielen met de voortschrijdende ethnografische studie, die leidde tot het huidige realistische beeld van de primitieve mens. En het is alweer geen toeval dat her aan Amerika, als her land met de meest geavanceerde civilisatie voorbehouden bleef om in weerwil van alle rassenvooroordelen uitgerekend de negermuziek - en dan bovendien nog een door emigratie ontwortelde en ontaarde negermuziek - aan het eind te zetten van een lijn die eens opsteeg tot Bach en Mozart. Andere vluchtrichtingen stuurden in de vorm van historisme of archaïsme op een geïdealiseerd verleden aan of als futurisme op een toekomst die werd opgevat als een totaal ontzielde technocratie. De generatie der beide wereldoorlogen heeft zich daardoor echter reeds aanzienlijk minder laten verlokken, want zij heeft de techniek van een minder aangename zijde leren kennen; een historisch drama riekt thans, halverwege deze eeuw, naar schimmelige schouwburgdecors, en gotische tinnen en renaissanceportalen passen niet zo best bij betonbouwsels. Des te sterker is de belangstelling voor de primitiviteit geworden en dar na een tijd waarin de menselijke beestachtigheid zich zo heerlijk heeft geopenbaard en onder het gedreun van bommen en

angstgeschreeuw de onderste lagen van de ziel heeft blootgelegd. Een primitiviteit waaraan niets romantisch meer kleeft, doch die noch slechts de afdaling naar de onderste regionen van het zielsleven bewerkstelligt, waar de bevrijding van remmingen gekocht wordt met het afzien van een hogere cultuurtrap.

Wanneer men het traject wil opmeten dat in dit opzicht in een , halve eeuw werd afgelegd, behoeft men slechts te bedenken dat omstreeks 1900 de elite der snobs de nadruk legde op verfijning, om zich als decadent te kunnen presenteren. Dat gold toenmaals voor de pessimisten algemeen als een hoofdsymptoom van de ondergang der cultuur. Thans mikt de kunst op primitiviteit, derhalve op het tegendeel van verfijning; en het verschijnsel is niet langer tot een kleine kliek van poseurs beperkt, doch is nauw vervlochten met de massificatie en in het « collectieve onderbewustzijn" van de gehele westerse mensheid verworteld.

Er zijn cultuurtheoretici die het primitivisme in elke vorm, hetzij die van negroïde jazzmuziek, surrealistische schilderkunst of agrarmmatische literatuur, als een vorm van cultuurvernieuwing begroeten. Zij motiveren hun geloof hiermede, dat een nieuwe cultuur steeds slechts uit een nieuw levensgevoel kan ontstaan, dat spontaan, instinctmatig en on-intellectueel moet zijn; dit echter betekent primitiviteit.

Nog slechts enkele jaren geleden baarde de Amerikaanse hoogleraar Northrop een zeker opzien met deze theorie, die hij verdedigde in een boek ten gunste van een synthese tussen oosterse en westerse cultuur. (5) De leidende gedachte was hierbij, dat het "intellectualisme" aan de westerse cultuur het vermogen tot her scheppen van esthetische waarden vernietigd zou hebben doordat het haar de spontaniteit en naïviteit bij het tot uitdrukking brengen van onderbewuste psychische inhouden had ontnomen; een nieuwe cultuur zou derhalve de terugkeer tot de primitiviteit tot vooronderstelling hebben.

Aan deze theorie is in elk geval correct dat het "intellectualisme" – of preciezer de ontketening van de drang naar inzicht - in de gehele ontwikkeling van de westerse cultuur, haar vervalfase niet uitgesloten, een beslissende rol heeft gespeeld. Daarmede is echter het primitivisme in de hedendaagse kunst nog geenszins gerechtvaardigd. Want in de eerste plaats is primitivisme iets heel anders dan primitiviteit. Aan het eerste ontbreekt nu juist die spontaniteit en naïviteit, die zijn geschiktheid tot een cultuurvernieuwende missie moet bewijzen. Het is het eindresultaat van een lang proces, dat in het teken stond van een zeer bewuste, toenemende ontgoocheling en scepsis. Nog nooit is over kunst zoveel gefilosofeerd en getheoretiseerd als juist tijdens dit proces en nog nooit is een kunstrichting met meer bewustheid gewild dan deze afdaling in het onderbewustzijn.

Doch zelfs wanneer het anders zou zijn: de primaire veronderstelling dat een nieuwe en hogere kunst en cultuur slechts zou kunnen ontstaan uit de totale bevrijding en ontketening der onderbewuste zielsinhouden is fundamenteel onjuist. Zij berust op een verkeerde opvatting van de echte cultuurscheppende primitiviteit. De kunst der primitieve volken, het mogen onze eigen voorzaten wat het *Magdalénien* zijn dan wel de negerstammen van Afrika of de volken van Polynesië, deze kunst is er ver vandaan spontaan te zijn in de zin van het schizofrene subjectivisme. Zij is onderworpen aan normen, die door het verstand worden gekend en erkend. Deze normen berusten onder meer op strenge religieuze leerstellingen, op niet minder strenge tradities van bekwaamheid in het kunsd1andwerk, op de functionele bestemming van de vervaardigde voorwerpen of werkstukken en tenslotte op de rationele aanpassing der werktuigen aan het materiaal.

Bij de echte primitieven is het derhalve ondenkbaar dat iemand – zoals dat bij de primitivisten van onze tijd vrijwel regel is – als kunstenaar optreedt, die het handwerk niet eens beheerst. Even ondenkbaar is het, dat hij zou kunnen menen, dat hij slechts datgene in beeld behoeft te brengen, wat zich in zijn binnenste afspeelt, zonder het geringste respect voor de "God der dingen, zoals ze zijn". Spontaan kan altijd slechts de inspiratie zijn, het werk zelf echter vereist waakzame, bewuste inspanning en een door het brein geleide hand.

In feite bewijst de gehele kunstgeschiedenis dat de kunst eerst begint waar de spontaniteit ophoudt, en dat haar perfectionering van stap tot stap in directe relatie staat tot de ontwikkeling van de in het bewustzijn verankerde doelstellingen, normen, scrupules en remmingen. Het bewijs daarvoor levert de levensgeschiedenis van alle grote dichters, musici, schilders en beeldhouwers.

Het gaat met de kunst net als met de opvoeding, het onderwijs, de cultuur in het algemeen; de beperkingen bepalen de richting en de kracht, evenals eerst de oevers uit een moeraswater een rivier doen ontstaan.

Het spreekt vanzelf, dat de door G.C. Jung onderscheiden "schizofrene richting" in het collectieve onderbewustzijn slechts in overdrachtelijke zin als collectieve psychose kan worden beschouwd. Het beeld is intussen op zichzelf even ad rem en geoorloofd als bijv. dat van het "lichaam" van de samenleving, het maatschappelijk organisme, het collectieve bewustzijn enz. Er bestaat ook binnen de menselijke samenleving een functionele verdeling tussen leidende en uitvoerende organen, die zeer wel vergeleken kan worden met de biologische differentiëring tussen hersens en lichaam. Vanuit dit gezichtspunt kan men stellen, dat dezelfde collectieve waanzin, die in de kunst aan de dag treedt, zich, precies als bij individuen, in de praktijk van het collectieve leven openbaart als een functionele storing van het besturend apparaat. Deze storing uit zich aldus dat het gebeuren – geïnterpreteerd als het collectief gedrag – niet langer vanuit het bewustzijn wordt beheerst. Wellicht komt geen enkele definitie het wezen der psychose meer nabij dan de zo ten enenmale pragmatische formule in het Engelse recht: "Insanity is inability to manage one's affairs with ordinary prudence", min of meer vrij vertaald: "Geestesziek is hij, die niet in staat is zijn eigen aangelegenheden met normale zorgvuldigheid te besturen". Op het *manage*, het beheren, besturen en leiden komt het juist aan.

Psychosen zijn zoals bekend geen storingen van het denkvermogen als zodanig, doch storingen in het bestuursapparaat, dat in het normale geval tot taak heeft het gevoelsleven en de wil aan het denkvermogen te onderwerpen. De meest verbreide vormen van geestesziekte bestaan hierin, dat bepaalde affecten en wilsrichtingen zich van deze heerschappij bevrijden en nu omgekeerd het denkvermogen in hun dienst stellen, zodat het zelfs in staat is een irreëel, doch "doelmatig" en logisch samenhangend beeld van de omringende wereld op te bouwen. Op vergelijkbare wijze is het gesteld met de collectieve verschijnselen van het verval der cultuur op geestelijk terrein. Wat bijv. in onze tijd het meest opvalt, is het falen van de apparaten waardoor de mensen de zaken die verband houden met hun gemeenschappelijk lot, besturen. Daarom dringt de vergelijking met het stuurloze schip zich steeds weer op.

De stuurloosheid is niet alleen maar de uitdrukking van een verlammende levensangst van de afzonderlijke mens, die zich door de overmacht van het sociale mechanisme platgedrukt voelt en zich in de wereld niet meer kan oriënteren; zij wordt ook in zeer objectieve zin door de hem omringende wereld bepaald, doordat het mechanisme de mensen letterlijk boven het hoofd groeit.

De door Nietzsche als diagnose gestelde devaluatie der hoogste waarden heeft opgehouden een theoretisch probleem te zijn, dat slechts door het bewustzijn van filosofen of theologen omvat kan worden. Een dof, doch sterk en toenemend gevoel van twijfel aan de zin van datgene wat het leven van hen verlangt, drukt thans meer of minder geprononceerd op vrijwel alle mensen. Het vloeit niet voort uit hun eigen denken; de meesten kunnen überhaupt deze soort van gevoelens nauwelijks tot uitdrukking brengen, laat staan met hun denkvermogen verwerken. Zij groeien uit de concrete belevenis van het dagelijks leven, tenminste zodra de blik zich iets verder richt dan op het voor de band liggende. "Hun dagelijks werk," zegt Hans Freyer treffend, "is de drukdoende serieusheid van volslagen gekken; alle details zijn hoogst belangrijk, het geheel echter is onzin, en een angst in hun binnenste weet dat het onzin is." (6)

Iets dergelijks kan ook de arbeider of employé ondervinden wiens arbeid steeds meer de betekenis van een creatieve prestatie in dienst van een concrete gemeenschap heeft verloren. Zijn werkzaamheid is al te zeer gericht op onderdeeltjes van een raderwerk, dat zich alleen reeds wegens zijn omvang en gecompliceerdheid aan zijn oog onttrekt; de markt is een veel te uitgebreid, bijna

abstract begrip geworden, en er hebben zich te veel vreemde, anonieme tussenschakels in geschoven dan dat het totale proces nog te overzien en daardoor zinvol zou zijn.

Na twee wereldoorlogen, welker feitelijke resultaten in rauwe tegenstelling standen tot de verkondigde doelstellingen, raakt de gewone sterveling ook moeilijk meer het gevoel kwijt, dat van een derde oorlog niet veel beters, mogelijk zelfs veel ergers te verwachten valt. Het gevoel dat er met de leiding iets niet in orde is, vloeit (ook zonder veel nadenken) reeds voort uit het te constateren feit, dat nota bene dezelfde wereld die het democratische zelfbestuur der volken belijdt en waarin de overweldigende meerderheid van deze volken geen oorlog meer wil, terwijl hun regeringen eenstemmig hun wil tot vrede verkondigen, onweerstaanbaar op juist deze gevreesde catastrofe toestormt. Het door de ervaringen van oorlog en inflatie versterkte en steeds duidelijker aan de dag tredende instinctmatige wantrouwen, soms zelfs tot in het absurde toe, tegenover alles wat met de staat en zijn bureaucratie samenhangt, is eveneens niet te scheiden van het gevoel dat de overdracht van de wil van het kiezerskorps op de gekozenen en de openbare organen, tenminste in de grote staten niet goed meer functioneert. Het gevoel dat de besturing faalt; plaagt ook die wetenschapsbeoefenaren en uitvinders, die vertwijfeld moeten toezien hoe hun bemoeiingen om de heerschappij van de mens over de natuur uit te breiden erop uitlopen dat hun nog verlokkender en gevaarlijker middelen tot zelfvernietiging van de mensheid worden verschaft.

Niet anders vergaat het hem die gelegenheid heeft het. geweldigste van alle sociale mechanismen dat de mensen tot nu toe m beweging hebben geteld, van nabij en zelfs van binnen waar te nemen: de oorlogsmachine, d.w.z. het totaal van bestuurstechnische, economische en militaire middelen, waarvan een oorlogvoerende staat zich bedient. Niets kan een sterkere indruk geven van de hulpeloosheid van de mens die in contact kamt met deze machine. En deze indruk wordt sterker naarmate men dichter nadert tot de centrale delen van het raderwerk, waar de aandrijving van het geheel zetelt. Dan ontdekt men met verbijstering dat de machine om zo te zeggen onafhankelijk van de wil van individuen uit eigen beweging verder loopt, en dat in een richting die uitsluitend wordt bepaald door haar oorspronkelijke impuls en door haar massa. Dat kan verrassend klinken, omdat onderschikking aan de wil van hoger geplaatsten nu eenmaal behoort tot het wezen van de militaire hiërarchie. Van de huidige oorlogsmachine is het leger echter slechts een onderdeel. Bovendien heeft het leger zelf zich steeds meer van een werktuig tot een machine ontwikkeld.

Wie aan operaties te velde deelneemt, voelt dat niet steeds zo sterk, deels omdat de bevelen van enkelingen hier soms werkelijk een grotere rol spelen, deels omdat zowel zij die de bevelen geven als zij die ze uitvoeren gewoonlijk niet in staat zijn het afgrond-diepe verschil tussen het strategische plan en de uitvoering op het terrein te overzien. Een dergelijk voorbehoud geldt echter niet voor de oorlogsmachine zoals zij zich in de routine van het militaire bedrijf van elke dag openbaart waarvan toch in laatste instantie de beslissing afhangt. Want men moet in het tijdperk van de totale oorlog de betekenis der zaken die de legercommandant ontwerpt en die de luitenant beveelt, niet te zeer overschatten: de afloop van een totale oorlog wordt, zoals bekend, bepaald door de vraag welke van de oorlogsmachines het langst in staat blijft te functioneren. De illusies van de legercommandant en de luitenant omtrent hun belangrijkheid vervliegen snel, wanneer men ziet wat dag in dag uit op duizenden bureaus omgaat. Wie daar iets te maken heeft, ontdekt vroeger of later dat de machine te groot en te zwaar is dan dat een of andere bewuste, rationele wil haar zou kunnen bedwingen of besturen. Zij gaat haar eigen wegen, zonder rekening te houden met personen, volgens eigen wetten en gericht op eigen doelen, die buiten het gebied van het menselijk kunnen en willen liggen. Hiermede is echter een situatie beschreven die ieder van ons, zij het op minder gigantische schaal, telkens kan beleven als hij met een grote instelling of onderneming, dus met een bureaucratie, te maken heeft. Het onderscheid tussen een instelling van openbaar bestuur en een commerciële onderneming is in dit opzicht in feite veel kleiner dan men bijv. geneigd zou zijn op te maken uit de gangbare discussies over voor- en nadelen van nationalisering.

Essentiëler dan het probleem van de eigendom is hier dat van leiding en bestuur. Van dit gezichtspunt uit beschouwd lijden echter alle reuzenorganisaties, onverschillig of het publiekrechtelijke lichamen zijn of niet, aan het fundamentele euvel dat voortvloeit uit het enkele

feit van hun omvang. Boven bepaalde dimensies uit worden de dingen en de mensen die men van boven af zou willen besturen min of meer onbestuurbaar. Dientengevolge wordt nu de beslissende rol gespeeld door die geheime collectieve kracht, die men het best kan vergelijken met de traagheid van een vast lichaam zoals bekend uit de fysica. Wat voor de delen geldt, geldt eerst recht voor het reusachtige geheel. Onze tijd herinnert aan het beeld dat de paleontologen ons schetsen van het verdwijnen van de grote Sauriërs aan het einde van het tertiair: reuzenlichamen met kleine hersens, die tenslotte onmachtig bleken om de dieren zich aan de veranderde levensomstandigheden te doen aanpassen.

Het gigantisme waaraan onze tijd lijdt, heeft in plaats van biologische sociale vormen aangenomen, die veel gecompliceerder en subtieler zijn, doch au fond gaat het om hetzelfde euvel: het falen van het besturingsapparaat. Dit is in laatste instantie de verklaring voor het feit dat de mensheid thans een noodlot tegemoet gaat, dat door iemand gewild wordt - en reeds daarom niet ongewild kan worden omdat men er zich niet eens een voorstelling van kan maken. Wat men als mogelijkheden voorvoelt, vervult van angst, en deze angst drijft, nog sneller op de afgrond toe. Diep voelende tijdgenoten die zich deze situatie bewust zijn en er a.h.w. duizelig van worden, interpreteren haar dikwijls zo, alsof zij en tijdperk zijn binnengaan dat reeds niet meer tot de geschiedenis behoort. Voorzover mij bekend was de Fransman Bertrand de Jouvenel de eerste die aan deze gedachte uitdrukking gaf. Hij bedoelde daarmede waarschijnlijk niet geheel hetzelfde als wat een andere Fransman, de wiskundige A.A. Cournot op het oog had toen hij, ongeveer een eeuw geleden, de uitdrukking *post-histoire* schiep want Cournot wilde daarmede de toestand aanduiden die ontstaat als enigerlei menselijke vinding of instelling zozeer geperfectioneerd is, dat iedere verdere verandering uitgesloten blijkt. De zeer scherpzinnige theorie van Cournot (die o.a. de begrippen der morfologische stabilisering en dat van het archetype schiep) die sedertdien te weinig aandacht heeft gekregen, kan, wanneer men haar op de huidige situatie toepast, als basis d1enen voor de gevolgtrekking dat onze cultuur haar “archetypische “ zin vervuld heeft en dus een fase van zinloosheid is binnengetreden; het alternatief zou, biologisch gezien, hetzij de dood dan wel mutatie moeten zijn.

Wat Spengler verstaat onder een geschiedenisloos bestaan, verschilt wezenlijk van hetgeen de Jouvenel en Cournot op het oog hebben. Het gaat bij de *post-histoire* niet om de lethargie van een cultuur welker levenskracht is uitgedoofd doch om de lofrede in een fase der wereldgeschiedenis die überhaupt uit het kader der geschiedenis zelf valt, omdat de vroeger historisch vaststelbare causale samenhangen ontbreken. Het behoort tot het wezen der geschiedwetenschap, de gebeurtenissen, welke het lot der mensheid bepalen, in een zinvolle samenhang te onderscheiden en weer te geven. Wanneer de gebeurtenissen zelf zinloos schijnen, heeft de geschiedenis haar grenzen bereikt. Geschiedenis is iets wat de mensen tot stand brengen, zodat historische gebeurtenissen aan de maat van menselijke doelstellingen en krachten gemeten kunnen worden. Op gebeurtenissen als die welke wij nu beleven, schijnt dit niet meer van toepassing te zijn; en deze indruk ligt ten grondslag aan het gevoel dat wij zoiets beleven als de “vervulling der tijden”, een intrede in een buiten-historische tijd. De buiten-historische wereld is zo als Hamlet haar een ogenblik zag in de spiegel van zijn verblinde ziel: uit haar voegen.

Hendrik DE MAN

(1) Lecomte du Nouy (Pierre), *L'Avenir de l'Esprit*. Blz. 205.
(2) Goethe (Wolfgang von), *Gespräche mit Eckermann u.z.* 16 Dezember 1828.
(3) In een in het najaar 1950 door het tijdschrift Universitas (Verlag Schmieder, Stuttgart) uitgegeven studie: *Die Auseinandersetzung um die Neue Musik*.
(4) Jung (C.G.), *Wirklichkeit der Seele*. Rascher, Zürich und Leipzig, 1939. Blz. 146.
(5) Northrop, *The meeting of East and West. An inquiry concerning World understanding.* New York, The Macmilian Group, 1947.
(6) Freyer (Hans), *Revolution von rechts*. Verlag Eugen Diederichs, Jena, 1931.

De Man, H. (1976). Massificatie en cultuurverval. Brussel: Standaard, 165-183.